

MAROSI ERNŐ

Művészettörténet – az emlékezés tudománya?



Marosi Ernő
művészettörténész, egyetemi tanár
az MTA alelnöke

1940-ben született. 1963-ban végzett az ELTE Bölcsészettudományi Karának művészettörténet–magyar szakán. 1977-ben a művészettörténet kandidátusa, 1990-ben akadémiai doktora lett. 1993-tól az MTA levelező, 2001-től rendes tagja; 2002-től az MTA alelnöke.

Pályáját az ELTE Művészettörténeti Tanszékén kezdte; 1991-től ugyanott egyetemi tanár. 1974-től az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának, majd Kutatóintézetének igazgatóhelyettese, 1991-től igazgatója, jelenleg ugyanott kutatóprofesszor. 1991–1996 között a Nemzetközi Művészettörténeti Bizottság vezetőségi tagja, az MTA Filozófiai és Történettudományi Osztályának elnökhelyettese. Az *Acta Historiae Artium* főszerkesztője.

Főbb kutatási területei: a középkori és magyar egyetemes művészettörténet, a romanika és a gótika korszakai.

Emléknek nevezzük a művészettörténet tárgyait és forrásait, de a művészet története nem egyszerűen ezek felsorolása, például időrendbe szedett listája. Bár az emlékek időbeli egymásutánja is érzékelhetővé teszi a művészet történeti változásait, már kiválasztásuk, vagyis az az ítélet, amellyel műalkotásokként ismerjük el őket, feltételezi, hogy előzetes fogalmunk van a művészet mibenlétéről. Ebben az értelemben emlék az, amit aktuális művészettelfogásunk és tudományos koncepciónk szerint annak tekintünk.

A művészettörténet-tudomány előfeltételei

Mai művészettörténet szavunk olyan idegen nyelvű kifejezések – *Kunstgeschichte*, *histoire de l'art*, *history of art* – fordításából ered, amelyek azt jelentik: a művészet története. A kifejezés tehát egyszerre jelenti a tudomány tárgyat és magát a tudományterületet. Lényeges, hogy mindkét szó



Művészet:

a megfelelő szó (*ars* és származékai, *Kunst*) minden nyelvben eredetileg mesterséget (vagy kézművesek szervezetét, céhet) jelent, amelyből fokozatosan alakult ki az újkor elején a társadalmi megbecsülését szellemi alkotókként kivívó művészek tevékenységének megkülönböztetése. A magyar művész szó a művestől való megkülönböztetést szolgálja, s a nyelvújítás óta művészetnek nevezzük azt, ami az ő munkáját jellemzi.

Műalkotás:

a művészettörténet tárgyának mint művészi produktumnak nem minden pátoz nélküli megnevezése. Mert a művész nem mindig „alkot”: a szándékolatlan emléket éppenséggel egyszerűen csak csinálja. A legtöbb nyelvben van szó e művészi kvalitásaiért becsült tárgyakra: például *Kunstwerk*, *Artwork* vagy *objet d'art*. A magyarban bonyolultabb a helyzet, mert a „mű” előtagnak többféle jelentése van: **1.** művészet, művészi, művészeti (pl. műtörténet); **2.** mesterséges: pl. műanyag, de a mérnöki nyelvben is: műtárgy; **3.** a munka eredménye pl. X. Y. összes művei.

Műgyűjtemény:

a gyűjtés a műalkotásokkal való foglalkozás alapformája, a gyűjtemény az összehasonlító szemlélet alkalmát nyújtja, s tárgyai megjelenítik a művészet elvont fogalmát. Kiindulópontjai a kincstárak, könyvtárak s különösen a reneszánsz studiói, amelyek korán a különféle ritkaságok gyűjtő-

egyes számban áll: nem különféle művészetekről, hanem a művészetről „mint olyanról”, s annak folyamatos történetéről van szó. Ilyen felfogásban először J.-J. Winckelmann adott ki könyvet 1764-ben, *Az ókori művészet története* címmel.

Hol találkozhatunk ezzel az általában vett **művészet**tel, és hogyan ismerhetjük meg a történetét? A valóságban a szemlélőnek mindig egyes művekkel van dolga – de szolgálhatnak ezek a tárgyak arra is, hogy mint csepp a tengert, a bensőséges szemlélet számára a művészetet mint olyant jelenítsék meg. Ám ennek az egyes számban elgondolt – a szemléletesség sajátos birodalmát megjelenítő – „művészetnek” a képzele korábban ismeretlen volt, csak az újkor kezdetén alakult ki fokozatosan és vált általános fogalommá az európai kultúrában. **Műalkotások**, mióta ember létezik, mindig is készültek – de csak néhány évszázada tekintjük úgy őket, mint amelyek külön, öntörvényű világot teremtenek. Hans Belting joggal mondja, hogy „a kép korát” csak a 16–17. század fordulóján váltotta fel „a művészet kora”.

„A »művészetnek«... előfeltétele a régi kép válsága, majd műalkotásként történt újjáértékelése a reneszánszban, tehát az autonóm művész képzetéhez és a művész invenciójának művészi jellegéről folytatott vitához kapcsolódik. Miközben a régi típusú képeket elpusztítják a képrombolók, újfajta képek jönnek létre a műgyűjtemények számára. Ez már a művészet korszaka, amely a mai napig is tart” (Hans Belting).

A művészettörténet részben a műtermek, részben a **műgyűjtemények** környékén, és mindenekelőtt az ún. műértők (műkedvelők) tevékenységéhez kapcsolódva született meg: e humanisztikusan képzett szakértők nem voltak művészek, de rendre kapcsolatban álltak művészekkel, tanácsokat adtak a gyűjtőknek és élénk irodalmi, kritikai tevékenységet folytattak. A művészek gyakorlati szempontjaitól és a mecénások privát szolgálatától eltávolodva a 18–19. század folyamán ebből a sajátos köztes szerepből dolgozta ki önállóságát, vált történettudománnyá és alakította ki a szakírás sajátos műfaji struktúráját a művészettörténet.

A fejlett Európában csak a 18–19. század fordulójára jöttek létre, illetve szilárdultak meg a tudomány művelésének alapvető intézményei: a nyilvános műgyűjtemények (**múzeumok**), a **műemlékvédelem** hivatalai és a nyilvános egyetemi oktatás.

A műértés alapja az alkotó művész keze járásának, kifejezőmódjának közeli ismerete és nagybecsülése, amihez a mester szellemi munkájának értékelése is szervesen hozzákapszólódik. Csak a sokféle tárgyat egyesítő műgyűjtemények közelében, a sokféle rokon forma összehasonlításával, a különbségek számbavételével lehetett szert tenni arra a tapasztalatra, hogy nemcsak egyes művészeknek van sajátos és felismerhető modoruk, stílusuk, hanem az egymást követő koroknak is. A reneszánsz óta elterjedt éremgyűjteményekben például nemcsak a régi uralkodók képeit lehetett időrendbe szedni, hanem jól lehetett tanulmányozni különböző korok ábrázolási jellegzetességeit is.

E napi rutinból fokozatosan fejlődött ki a tudományos művészettörténet szisztematikus összehasonlító gyakorlata, amely ily módon keresi a művészetnek azt az általános jellegét, amelyet az irodalmi kifejezőmód mintájára a 17.

század óta általában stílusnak nevezzük. Ahhoz azonban, hogy roppant heterogén tárgyak egy nagyon speciális szempontból egymással összevethetővé váljanak, bizonyos formai redukcióra volt szükség: olyan közös nevezőre kellett hozni őket, amely épp a stílári különbségeket tette szembetűnővé.

Mivel a reneszánsz humanista műértői szerint a rajz volt a közös nevező a különböző művészeti ágak között, a művészet legfontosabb médiumává a grafikai reprodukciók váltak. Ezt a szerepüket őrizték még a 19. században is. A 19. század második felének legnagyobb német művészettörténészét, a művelődéstörténet nagy korszakainak mesteri ábrázolásairól ismert Jacob Burckhardt 1878-ban lefényképezték, amint a bázeli Münsterplatzon át siet egyetemi előadására. A tudós hóna alatt nagy mappában viszi órájának anyagát: nyilván metszeteket és rajzokat.

Hasonló kiegyenlítő-információkövetítő szerepet játszottak a szobormásolatok is. Az előkelők gipszöntvény-gyűjteményei Itálián kívül is lehetővé tették az eredetiben nehezen hozzáférhető antik emlékek tanulmányozását. E gyűjtemények jelentőségét fokozta, hogy az antik művek normaként érvényesültek az akadémiai művészeti oktatásban. A 19. században azután már későbbi korok szobrainak másolatait is magukban foglaló, összehasonlító gyűjtemények keletkeztek: ilyet rendeztek be 1904-es megnyitása idején a budapesti Szépművészeti Múzeumban is. Sajnos e becses gyűjtemény a második világháború óta hozzáférhetetlen.

A fényképezés elterjedésével hamarosan a fotó, illetve az oktatásban a diapozitív vette át a grafikai reprodukciók és a szobormásolatok korábbi szerepét, s vált mind a formai összevetések, mind a tematikai kutatások legfontosabb hordozójává és eszközévé. Az általában vett művészet történeti kutatása ma is elképzelhetetlen a fénykép, illetve a digitális képhordozók nélkül. Mindez rávilágít arra a mély összefüggésre, ami a „művészet” egyetemességéről szóló modern beszédmód és a reprodukciós technikák térhódítása között kezdettől fogva megfigyelhető. Azt mondhatnánk: a művészet általában a reprodukciók közegeiben él.

Kortörténeti emlék vagy kortalan eszmény? Winckelmann és a Laokoón-szoborcsoport példája

Említettük, hogy az első ilyen, mai értelemben is művészettörténeti munka J.-J. Winckelmann nevéhez fűződik. Ő azért is joggal tekinthető e tudomány megalapítójának, mert nála jelenik meg először a művészeti emlék fogalma. Példaként idézzük ide a Laokoón-csoportot, amiben Winckelmann annak az eszményi teljességnek a képét látta, amelyet a kedvező természeti és éghajlati viszonyok, valamint az erkölcsök és nevelési szokások eredményeként történelmi fejlődésének tetőpontján alakított ki a görögység.

helyeivé váltak: műalkotásoké és természettörténeti különösségeké egyaránt. A nyilvános hozzáférhetőség a gyűjtemények reprezentatív értékén kívül eleinte főleg a művészek stúdiumait szolgálta; később a nyilvános gyűjteményekben váltak a műalkotások a közművelődés anyagává. E gyűjtemények a modern államokban a nemzeti múzeum jellegét öltik. A név egyrészt azt fejezi ki, hogy tárgyaik köztulajdonban vannak, másrészt igényt mutat arra, hogy a művekkel a nemzeti művészet fejlődéstörténetét szemléltessék.

Múzeum:

eredetileg görög: *mouseion*, a múzsák kultuszhelye, a művészetek (eredetileg a hét szabad művészet, tehát a tudományok is) temploma. Fokozatosan vált előbb a teljességre, az egyetemes tudás összefoglalására törekvő gyűjtemények elnevezésévé, majd specializálódott.

Műemlékvédelem:

a régiségek törvényes és gyakorlati védelme, a műtárgyak külföldre vitelének ellenőrzése az újkor kezdetétől jelentkezik, s az ezt szolgáló törvényhozási és szervezeti intézkedések a 19. századtól kezdve váltak az államok feladatává. A magyar kifejezés a védelmet (*Denkmalschutz*, *protection des monuments*) hangsúlyozza törvényhozási és technikai értelemben, és kevésbé a szellemi értelemben vett gondozást (*Denkmalpflege*), amely az emlékek számon tartását, értelmezését is jelenti.

A Laokoón-szoborcsoport
(balra: a kinyújtott karú
rekonstrukció gipszmásolata
jobbra: római márványmásolat
Tiberius császár korából,
az eredeti kartöréddel)



Képzőművészet:

a szó a német *bildende Kunst* magyar fordítása; a *Bild* – ugyanúgy, mint a kép – nem ábrázolást, hanem az anyagból való formálást, teremtetést jelenti (a fazekas-teremtő munkája: görög *plastein*, innen: franciául: *arts plastiques* is). A művészet-történet tulajdonképpen nem a művészet(ek) története, hanem hagyományosan csak a képzőművészet ágait tárgyalja. E koncepció értelmében fontos, meghatározó sajátossága, hogy anyagát tárgyak, a művészi formálás eredményei alkotják.

E mű stílusa egy meghatározott népé, „nemzeté”, és e közösség történetében meghatározott történelmi korhoz, „évszázadhoz” tartozik: annyiban emlék, amennyiben bennünket egy olyan emberi- és világállapotra emlékeztet, amely régóta a történelmi múlté, de amely – Winckelmann meggyőződése szerint – mégis örök eszményként lebeg a modern ember szemei előtt. „A jó sors, amely még pusztulásukban is óvta a művészeteket, az egész világ csodájára megőrzött ebből a korból” – mostani szempontunkból mellesleg, hogy Winckelmann tévesen úgy vélte, hogy a szobor Nagy Sándor korának emlékét őrzi. Fontosabb, hogy mint múltbéli műalkotás – azzal, hogy közvetlenül átélhetővé teszi az elveszett ideált – történelmi tapasztalatot közvetít. A szobor részletein tett megfigyeléseit Winckelmann egy évtizeden át csiszolta az 1764-ben kiadott végső változatig, ahol így írt: „homloka alatt, mintegy egy ponton, a fájdalom és az ellenállás között zajló küzdelem van egyesítve, nagy bölcsességgel mintázva...” Amit a Laokoón szemlélése közben tapasztalunk, átélünk, az Winckelmann szerint az ókori művészet nemes egyszerűsége és csendes nagysága: a szoborcsoport kiegyensúlyozottságában a görögség ideális szépsége a legmagasabb szinten valósult meg.

Winckelmann a műalkotások értelmezését az allegória egy fajtájának tartotta, mert úgy tekintett a művészi formára, mint ami többet követel, mint a pusztá közvetlen szemlélés. Már 1755-ben így írt: „Az ecset, amelyet a művész használ, az értelemben legyen mártva... Többet kell hagynia a gondolkodás számára, mint amennyit a szemnek megmutat, és ezt a művész akkor fogja elérni, ha megtanulja, hogy gondolatait az allegóriákba ne elrejtse, hanem beléjük öltöztesse. A szobor tehát azzal válik emlékké, hogy nemcsak gyönyörködtet, hanem tanít is.

Számunkra az egyetlen út, hogy nagyok, sőt – ha ez lehetséges – utánozhatatlanok legyünk, a régiek utánzása. És amit valaki Homéroszról mondott, az tanulja meg csodálni, aki megtanulta jól érteni, az érvényes a régiek, különösen pedig a görögök műalkotásaira is. Ahhoz, hogy Laokoönt éppolyan utánozhatatlannak találjuk, mint Homéroszt, úgy kell ismerünk őket, mint barátainkat. Ily pontos ismeretségben ítélünk majd úgy,

mint Nikomakhosz Zeuxisz Helenéjéről. Ő így szólt egy tudatlanhoz, aki a képet ócsárolni akarta: »Vedd az én szememet, s akkor istennőnek fogod látni«. Ilyen szemmel nézte Michelangelo, Raffaello és Poussin a régiek műveit. Ők forrásból merítették a jó ízlést, Raffaello épp ott, ahol keletkezett...» (J.-J. Winckelmann: *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban*, 1755).

Annak az alapelvnek érvényén, hogy az emlék a szemléletében közvetlenül átélhető eszmékké is történelmi tapasztalatokat közvetít, nem változtat az, hogy Winckelmann értelmezéséből ma már alig valami nevezhető érvényesnek. Már kritikus szellemű kortársai is – mindenekelőtt G. E. Lessing – rámutattak arra, hogy amit Winckelmann az emelkedett görög szellem kifejezésének nézett, az inkább a **képzőművészetek** sajátos formálási törvényszerűségeiből következik. Többen vélték úgy, hogy a Laokoón-szobor kevésbé a nemes lélek kiegyensúlyozott szenvedését, mint a kínhalál drámai kifejezését, inkább a naturalisztikus eszközökkel ábrázolt borzalmat, mint a nemes ideált jeleníti meg.

Ezt a felfogást igazolta a szoborhoz tartozó eredeti kartöredék megtalálása is 1904-ben. Ma a Vatikáni Múzeumban két Laokoón-szobor áll: a hamis, de Winckelman által még érvényesnek tekintett, szabályos mértani idomba foglalt rekonstrukció, és az a másik, amelyen az apa jobb karja be van hajlítva, s amelyet ma az eredetihez közelebb állónak tartanak. A szobor valójában nem is Nagy Sándor korából való, hanem egy Pergamonból származó bronz eredetinek (Kr. e. 140 körül) Tiberius császár uralkodása idején készített római márványmásolata. A mai kutatás kiderítette, hogy a hármas szoborcsoport csak a 18. századi klasszicista ízlés számára látszott az örök görög ideál megtestesülésének: valójában egy nagyon is pillanatnyi politikai helyzet alkalmi termékéről van szó, amely az ókori pergamoni állam élethalál-küzdelmeinek aktuális mondanivalóit fejezte ki a trójai történet elemeinek segítségével.

Ma egészen másra is „emlékeztet” tehát, mint aminek Winckelmann tekintette. Így hát a nemcsak értelmezésében, de alakjában is változó Laokoón-szobor sorsa a modern emlékfogalom változandóságának jellegzetes példája.

A „szépművészettől” a „képzőművészetig”

Winckelmann *Az ókori művészet történetében* azt feltételezte, hogy a görögöknél megfigyelt stílusfejlődési szakaszok minden népnél hasonlóan alakulnak. Ahhoz azonban, hogy e megfontolás alapján más népek történelmének emlékeit is bevonják a művészet egyetemes történetébe, le kellett küzdeni a winckelmanni koncepció legfontosabb elvi akadályát: azt, hogy a görög művészet eszményi formáit egyben a szépség egyetemes, abszolút normájának is kelljen tekinteni.



Részlet a pergamoni oltár reliefjéről



Strassburg, a Münster homlokzatának egy részlete



Az ifjú Goethe (Tischbein, W. festménye, részlet, 1784)

Ez a feladat a fiatal J. W. Goethe-re várt, aki 1772-ben rövid, szenvedélyes írásban dicsőítette a strassburgi katedrális, a Münster gótikus homlokzatát.

Eddig a gótikus jelző barbár, a klasszikus hagyománnyal és normákkal ellenkező művészetet jelölt. Goethe elfogadja ezt az ellentétet, de öntudatosan a másik oldalra áll: nem véletlenül adja írásának *A német építészetéről* címet, és kezdeményezi, hogy a lekicsinylő gótikus helyett mostantól ónémetnek nevezzék a Münster homlokzatának stílusát. Goethe tehát nem mentséget, hanem megértést és elismerést követel a klasszikustól eltérő művészet számára. Goethe ebben a pamfletjében számol le a „szépművészetek” elgondolásával, s alkalmazza a *bildende Kunst* kifejezést, amit magyarrá később képzőművészetnek fordítottak.

Így ír: „A művészet már jóval azelőtt kép(e)ző művészet volt, mielőtt széppé lett volna, és mégis igaz, nagy művészet, sőt gyakran igazibb és nagyobb, mint a szép maga.” Műve az eredetiségnek, az alkotó génusz természetes alkotó erejének dicsőítése. A strassburgi torony hatalmas **emlékmű**, olyan, amelyet Erwin von Steinbach mester – akit Goethe a tervezőnek vélt – érdemel. De ugyanakkor nemzeti emlék is: a német génuszé.

A nemzeti emlék

Emlékmű:

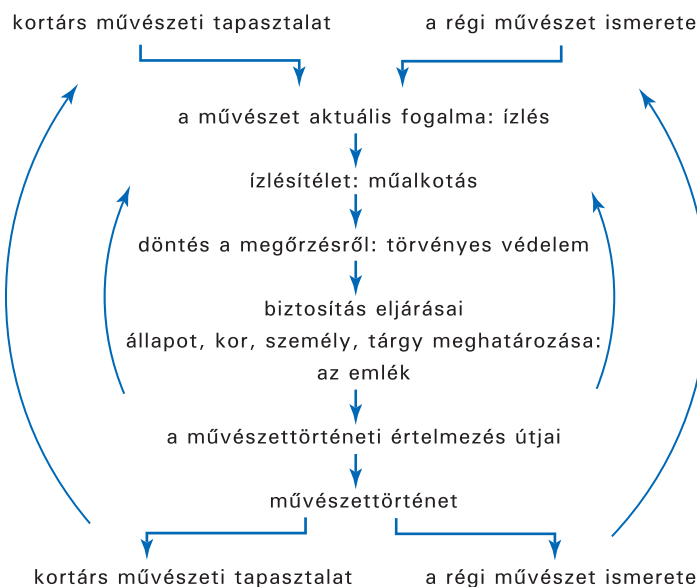
a latin *monumentum* és modern nyelvi származékai, a német *Denkmal*, az angol *memorial* magyar megfelelője; a nyelvújítás kori szóösszetétel az emlékeztető, figyelemztető jel (építmény vagy szobor) szándékos állítását hangsúlyozza.

Szimbólum:

a szó legáltalánosabb értelmében olyan alaknak vagy tárgynak, jelnek az ábrázolása, amely meghatározott összefüggésben mást jelent, mint ami: innen a fogalom találó magyar elnevezése: jelkép. Az ősi szimbolikus formák továbbélése és változásai mindenekelőtt Aby Warburg kutatásaiban és követőinek módszerében, az ikonológiai kutatásban kerültek a művészettörténet-tudomány középpontjába.

Az ideális gótikus épület problémáját a romantikus zsenikultusz tűzte napirendre. Az építész-festő K. F. Schinkel ez a kérdés többször is foglalkoztatta. 1814–1815-ben kidolgozta a német szabadságvágy és egységtörekvés szimbólumaként felfogott Szabadság-dóm tervét. A napóleoni háborúk után, a francia császári reprezentáció antik formanyelvével szemben tudato-

Az emlék helye a művészettörténetben



san fordult a középkori formákhoz és a természet erőivel dacoló épület víziójához. Schinkel a tervezett épületnek hármas jelentést kívánt adni: a vallásos emléket, a történetiét és végül a német egységét. Ez utóbbi célkitűzése azon a tapasztalaton alapul, hogy olyan nagy építészeti feladatok, mint a katedrálisok felépítése, csakis tartós és hosszas szövetkezéssel valósíthatók meg: „eleven emlék a nép között, mivel már építése révén is olyan valaminek alapjait kell lerakni a népben, ami tovább él és gyümölcsözik”. Schinkel legalább másfél évszázadra becsülte a német állam eszmei középontjaként elképzelt Szabadság-dóm megvalósításához szükséges időt.

Schinkel fantasztikus terve terv maradt, de a középkorban elkezdett és félbemaradt kölni dóm befejezésének története jól mutatja, hogy a gyakorlatban miként érvényesült az emlék kozmikus értelmezése és a nemzeti politikai **szimbolika**. Az eredeti tervek szerinti kiépítés alapkövetelményének 1842-es ünnepélye az egységes német nemzet törekvésének nagy, az 1848-as forradalmakat megelőző manifesztációjára adott alkalmat. A kölni dóm utóbb 1880-ig tartó építése egyszerre vált az egységes német állam reprezentációjának példájává és a császári birodalomban kitört Kulturkampf legfontosabb tűzfészkevé.

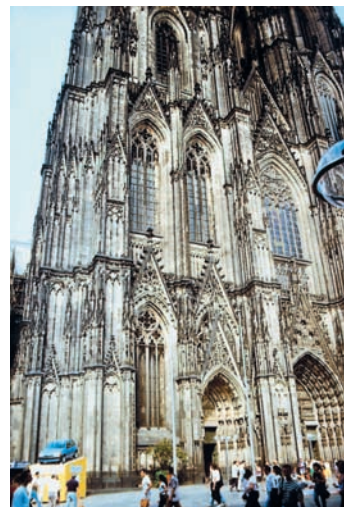
A 19. század közepéig a gótika testesítette meg a klasszika „egyetemes” érvényével szemben megfogalmazódó „nemzeti” gondolatot. Németek, franciák, angolok versengtek egymással abban, hogy melyikük földjén született a stílus – mindaddig, amíg a kutatás egyértelműen nem tisztázta, hogy az építészeti gótika Párizs környékén született a 12. század közepe táján.

Amióta a művészettörténetben általánosan elfogadottá vált az az alapelv, hogy minden művészetet a maga értékrendje szerint kell megítélnünk – minden emlék a művészet általános történetébe illeszkedik. Ezt ahhoz hasonló módon képzelhetjük el, ahogyan a világirodalom fogalma ugyancsak egyesíti magában a különféle nemzetek és anyanyelvi kultúrák alkotásait.

Monumentum és monumentalitás

„Emlék” szavunk tehát, amelyet a művészettörténészek minden különösebb megfontolás nélkül szakkifejezésként használnak, sokféle nyelvi közegben sokfélet jelenthet. Szóhasználatunk különösségére gyakran akkor ébredünk rá, ha magyarul írt szövegeink idegen nyelvű fordításaival szembesülünk. Különbséget kell tennünk *memoria* és *monumentum* között: az első fogalom az emlékezés lelki-gondolkodási folyamatára utal (ahogy Petőfi mondja: „Boldog órák szép emlékeképen / Rózsafelhők úsztak át az égen”), míg az utóbbi a folyamatot kiváltó tárgyat nevezi meg (körülbelül úgy, ahogy Gutenbergre emlékezve Vörösmarty mondja: „...nevednek / Méltó emlékjelt akkoron ad a világ”).

Az emlékképek, álmolátások és víziók megörökítése nem ritka tárgya a művészetnek, külön előadásban lehetne foglalkozni az ilyen típusú képekkel. A legtöbbször mégis a második értelemben vett emlékkal találkozunk: ez a kategória nevét is, mintáját is a megörökítés szándékával megalkotott



Köln, a Dóm homlokzata délnyugatról



A Festészet, Szobrászat és Építészet – allegorikus ábrázolása (Amling, K. G., 18. sz.)



Marcus Aurelius bronz
lovasszobra (Kr. u. 161–180)

Stílustörténet:

a művészettörténet-írásnak a 19. század végén kialakult irányzata, amely a művészet történetét alapvetően belső fejlődésként, a stílus evolúciójaként tételezte. Gyakran mondják formalisztikus szemléletnek is, noha sohasem csak a formák önfejlődésével számolt, hanem inkább a művészi problémákkal. A stílustörténet problematikájának más művészetekre (irodalom, zene) való kiterjesztése vált a 20. században az összehasonlító művészettudomány („a művészetek kölcsönös magyarázata”) törekvéseinek kiindulópontjává.

Kompozíció:

„összetétel” – eredetileg grammatikai kifejezés, amelynek a művészetre alkalmazása azt hangsúlyozza, hogy a képzőművész munkája is olyan, mint az íróé (ahogyan az író hangokból szavakat, azokból mondatokat alkot, a művészi kompozíció tagokból, testekből és ezek akcióiból áll). L. B. Alberti festésetelméleti munkájában ez a művészet legértékesebb teljesítménye.

tárgyról nyeri. Ide illik Horatius klasszikus mondata: *Exegi monumentum aere perennius* – azaz: „Ércnél maradandóbb emléket állítottam.” A határjel, az emlékszobor, a síremlék olyan mesterséges tárgy, amelyet a figyelem felhívásának szándékával helyeznek el, többnyire éppen ott, ahol a múltban olyasmi történt, amire az utókornak itt és most emlékeznie kell. Ezt a figyelemkeltést jellegzetesen hordozza az ugyancsak közhelyszerűen ismert megszólító felirat: *Vándor, állj meg, s vidd híriül a spártaiaknak...* Manapság az utcán járva, a tévét nézve percenként részesülünk hasonló felszólításban, nyilván nem kevésbé figyelemre méltó közlések érdekében: de mivel e sűrű felszólítások nélkülözik az üzenet mélyebb értelemben vett alkalmiságát, érzékenységünk is jelentősen csökkent e hangnem iránt.

Pedig nagyon fontos dologról van szó. Ahhoz, hogy az emlékművek (a monumentumok) eleget tudjanak tenni az itt és most emlékeztetés feladatának, egyfajta sajátos kvalitással kell rendelkezniük – amit célszerű megkülönböztetnünk más minőségeiktől, például mesterségbeli kivitelezésük színvonalától.

A monumentalitásról van szó: arról az igényről, hogy a mű megjelenése legyen elég nagyszerű ahhoz, hogy fenségét későbbi korok szemlélője is át tudja élni. A monumentalitás addig töretlen, amíg egy személy, egy eszme megörökítésének szándéka érvényesül.

A monumentalításra nincs alkalmas magyar szó. Henszlmann Imre a 19. század második felében sikertelenül kísérletezett az „emlékszerű” jelző meghonosításával. Amikor a mindennapi nyelvben például „monumentális szoborról” beszélünk, inkább lenyűgöző méreteire, mint esztétikai minőségére gondolunk. Műkritikusok kedvenc dicsérő fordulata, hogy egy-egy sikerült vázlat vagy kispasztika „fal után”, „nagy méretekért és tartós anyagért” kiált. Pedig már Leon Battista Alberti szükségesnek tartotta, hogy figyelmeztessen: a festői teljesítmény „nagysága” nem a munka kolosszális méreteitől, hanem a jelenet alkalmas megkomponálásától függ.

Mindez arra világít rá, hogy a monumentalitás minőségfogalma is a művészet reneszánsz óta kialakult felfogásában gyökerezik: olyan nagyszerűséget jelöl, amelynek nem a méret az egyetlen forrása. Kialakulásában szerepet játszottak kényszerű adottságok is: az egykori monumentumok ugyanis sokszor elpusztultak, és róluk az utókor gyakran csak kisméretű reprodukciók – érmek, miniatűrök, rajzok – alapján alkotott fogalmat. Efféle kicsinyített ábrákön edződött az a modern esztétikai érzékenység, amely utóbb már egy-egy vázlatban, előkészítő tanulmányon képes volt tetten érni a magasztos művészi gondolat születését. A „monumentális” esztétikai minősége éppen az emlék–mű tényleges méreteitől, illetve a felállítás helyétől és alkalmától való függetlenedéséről, műalkotásként való önállósulásáról tanúskodik. A fényképeken, diapozitívokon, könyvekben vagy a szemünk előtt villogó képernyőkön már nem számít a méret: az aprót felnagyítva, a nagyot lekicsinyítve állítjuk egymás mellé, hiszen inkább a monumentalitás, kevésbé a monumentum, inkább a művészi idea, kevésbé a tárgyi hordozó számít.

Mindez nem jelenti azt, hogy a modernitás kora ne várta volna el a művészeket, hogy méretükben is, hatásukban is maradandónak szánt monumentális emlékeket állítsanak. 1937-ben, a párizsi világkiállításon két nagy,



Pablo Picasso *Guernica* c. falképe, 1937

a propagatív erőt a modern festészet eszközeivel kereső festmény volt látható: Aba Novák Vilmosnak a francia–magyar kapcsolatok történetét ábrázoló két pannója a magyar pavilonban és Pablo Picasso *Guernica*-ja a köztársasági Spanyolország kiállításán.

Mindkét mű azért született, hogy politikai tiltakozásra használja fel a világiállítás nyilvánosságát. Picasso festményének témája az a csak néhány héttel korábban történt, a második világháború borzalmait előlegező terrorbombázás, amelyet Franco tábornok parancsára a német légierő gépei követek el a baszkföldi Guernica városa ellen. Az ugyancsak kormány megbízásra festett Aba Novák-képek célja a tiltakozás volt Magyarország lebecsülése és az ország megcsonkítása ellen. Az egyik pannó Magyarországot mint a nyugati kultúra őrzőjét és a kereszténység védőpajzsát mutatja be, a képen a Hunyadi János hadait lelkesítő Kapisztrán János s a déli harangszót idéző harangláb dominál. A másik nagy kép ugyancsak zenét idéz: a harangzúgással szemben a Berlioz és Liszt Ferenc által európai közkinccsé tett Rákóczi-indulót.

Picasso és Aba Novák egyaránt a monumentalitás igényével alkottak: a jórészt kor és alkalom szülte egyezéseken túl a két festmény iskolapéldája lehetne a stílusok ellentétének is. Az ilyen, az összehasonlításból nyert ellentétpárookra épített klasszikus elemző módszert a **stílustörténet** nagy mestere, Heinrich Wölfflin honosította meg a művészettörténetben.

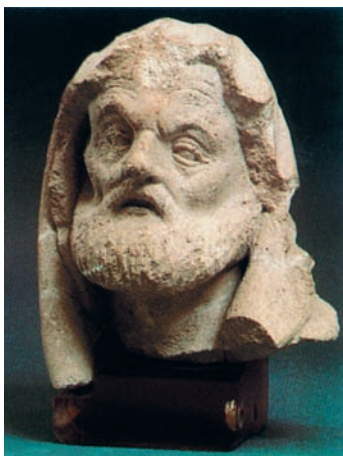
Az ő fokozatos, a művészi látásmód alapelemeitől az egészet átfogó struktúraelvkig haladó szempontjai közül itt csupán a **kompozíció** kvalitását érintő megfigyeléseket érdemes használnunk. Picasso a *Guernicán* olyan képi elemeket használt, amelyeket már korábbi munkáin is az ártatlanság és a brutalitás szimbólumaként értelmezett. Ezeket a formákat itt olyan zárt, geometrikus rendben foglalja össze, akár a hasonló élethalálküzdelmek görög timpanon-kompozíciói. A *Guernica* zsúfolt képmezeje egyben szorongató óvóhelybelső is vergődőkkel és halottakkal, amelynek borzalmára a lámpást hozó nőalak világít rá: akár az elvarázsolt lovászt felfedező szolgáló Hans Baldung Grien fametszetén, amely más ismert művekkel együtt talán Picasso forrásaként is szolgált. Picasso kompozícióját nem-



Az Aba Novák pannó részlete: A nándorfehérvári ütközetben a magyar hősiesség emlékezetére elrendelt déli harangszó története



Szent Fides ereklyetartó szobra
(10. sz., az arc 3–4. századi halotti
álarc)



Fejtöredék (Próféta) a budavári
Zsigmond-kori szoborsorozatból

csak az egység jellemzi, hanem – figuráinak formai torzításai és a szemlélőtől, az értelmezőtől sok erőfeszítést követelő szubjektív jelentésével ellentétben – egyfajta klasszikus jelleg is.

Aba-Novák pannói egészen más szellemben fogantak. Stílusukra nem a formai zártásra való törekvés, hanem nyitott, mondhatni bővíthetőséget sugalló formaképzés jellemző. A képzőket jól felismerhető, kompozicionálisan fontos és hosszas olvasást igénylő feliratok tagolják – e képek ugyanis mintegy „érvelni” próbálnak egy történelmi igazságszolgáltatás jogosultsága mellett. A festett jelenetek ezt a nyelvi argumentációt vannak hivatva illusztrálni. Nehéz számot adni arról, hogy mennyi szövegről és kíséző ábráról van itt szó: a részek egymásra tolulnak, végeérhetetlen láncolatot alkotnak, mint egy felsorolásszerű, ám izgatott történelmi érvelésben. Sorozatuk nyitott, mintha arra utalna, hogy az érveket még hosszan lehetne sorolni. A pannók vezérmotívumaival való kapcsolatuk nem formai vagy térbeli, hanem nyelvi-logikai. Míg Picassónál maga a kompozíció a művészet formai hagyományában gyökerezik, addig Aba-Nováknál a történetírás a főszerep, a képalkotó művészet pedig csupán a történeti tézisek illusztrálására vállalkozik. Itt véget is ér a wölfflini elemzés lehetősége. A két mű közötti különbségek nyilvánvalóan messze túlvezetnek a képzőművészet körén.

Közvetlenül a második világháború után, 1948-ban Aby Warburg tanítványa, Fritz Saxl egy, a művészettörténet-tudomány létjogosultságáról tartott előadásában éppen a *Guernica* példájára hivatkozott, amikor a tradíció ápolásának haszna mellett érvelt. Picassónak a képhagyományt kreatívan kiaknázó-továbbfejlesztő művészi eljárását szembeállította azzal a radikális attitűddel, amely a régiség minden kultuszát s vele a művészettörténetet is elvetette – ifjúkorában Picasso maga is nyilatkozott így. E tekintetben a leghevesebben a futurista festők 1910-es kiáltványa fogalmazott: „El végre az ócska képek restaurátoraival! El a hullaimadásban idiült érzelmes régészekkel! El a készséges kerítőkkal, a kritikusokkal! El a köszvényes akadémiákkal, a tudatlan és részeges professzorokkal!” – Az azóta eltelt évtizedek művészi fejleményei azt igazolják, hogy a kérdés ma is aktuális. Ez az előadás is érveket keres abban a vitában, amelyet napjainkban Hans Belting újított fel, aki igencsak provokatív címmel – *Vége a művészettörténetnek* – írt nagy hatású vitairatot.

Szándékolt és spontán emlékek: a Szentkorona példája

Eddig az emlékről a szó eredeti értelmében, mint a jövőnek szánt alkotásról volt szó. Ez nyilvánvalóan a művészettörténetre tartozik, függetlenül attól, hogy létrejöttében inkább művészetén kívüli okok – például a vallásos hit, a hatalmi reprezentáció, a halottkultusz igényei – játszottak-e szerepet vagy a kifejezett művészi szándék. A művészettörténet azonban emlékeknek tekinti a múlt örökségének olyan darabjait is, amelyek véletlenszerű megőrzésüknek köszönhetik fennmaradásukat.

A legtöbb nyelvben az „emlék” szó nem enged meg efféle különbségtételt. Magyarul – legalábbis nyelvtanilag – határozottan megkülönböztetjük az emlékművet a műemléktől. Bár az utóbbi kifejezést inkább az ingatlan, épített emlékekre gondolva (ennyiben jogi kategóriaként is) használjuk, így nevezhetnénk azokat a régiségeket is, amelyek értékes ingóságokként múzeumokba valók.

Ezek a tárgyak elvben mind véletlenszerűen megőrzött maradványok – s minél régebbi korokból valók, annál becsebbek. Különböző tanúságokat hordoznak a múltból: régi emberekről, életmódjukról, szokásaikról. Amikor műalkotásokként szemléljük őket, abból indulunk ki, hogy az újkőkori eszközkészítőt vagy a középkori fazekast is hasonló szempontok vezették, mint az újkor gyűjtőt. Az ilyen maradványok fennmaradásuk módjában hasonlóak az **ereklyék**hez, amelyeknek eredeti elnevezése (a latin *reliquia*) is maradványt jelent: szentek testének, csontjainak részeit, az általuk használt, megérintett tárgyakat. Alig érthető, miért emlegetnek manapság emléktárgyak vagy jelvények helyett „relikviákat”, holott – mint például a futballcsapatok esetében – többnyire nem maradványokról van szó. Mintha bizony ereklyét szándékosan is csinálhatnánk vagy fogyasztási célból sokszorozhatnánk.

Nem ez az egyetlen eset, hogy a művészettörténész nem ugyanúgy vélekedik az emlékről, mint a közvélemény vagy a politikusok. Ilyen véleménykülönbségek álltak azoknak a vitáknak a középpontjában is, melyek a 2000. millenniumi év előtt a Szentkoronának az Országházba való átviteléről folytak. Vajon ereklye-e a korona, amelyet ki kell szabadítani az élettelen múzeum poros unalmából, vissza kell helyezni a magyar államiság szimbolikus-szagrális terének középpontjába, hogy érvényesülhessen az a misztikus erő, amellyel képes mintegy maga köré gyűjteni a nemzetet – vagy inkább műtárgy, történeti és ötvösművészeti emlék? Vajon azzal, hogy rámutatunk a korona keletkezésének bonyolult történetére, számba vesszük a vele kapcsolatos egykori vélekedéseket és elkülönítjük az utóbbi ráakódott, a későbbi generációk sajátos szükségletei diktálta képzetektől (pl. a nemzeti gondolat történeti változataitól), vagy azzal, hogy meglehetősen határozott művészet- és esztétikortörténeti helyére illesztjük a koronát, korlátozzuk-e vallási vagy alkotmányos tiszteletét is – ahogy ezt a Szentkorona-tan jogtörténeti értelmezései sugallják? Úgy gondolom, hogy a válasz erre: nem. A kritikai-történeti szemlélet legfeljebb azt zárja ki, hogy Szent István-ereklyének tekintsük, vagy hogy eredetét a korai történelem mitikus ősködébe burkoljuk, és hogy belőle „belékódolt” (már ez az informatikai kifejezés is anakronisztikus!), a jövőre vonatkozó misztikus üzeneteket olvassunk ki.

A Szentkorona nem emlékmű, amelyet eleve a jövőre való tekintettel emeltek. Ilyen képzeteket csak utóbb, különböző elemeinek későbbi összeszerelése és e tárgynak a Szent István-i koronával való azonosítása után kezdtek hozzáfűzni. Hasonló módon vált történelmi emlékké már a középkorban az a székesfehérvári miseruha, amelyet koronázási palásttá alakítottak át. Nyilvánvaló, hogy megbecsülését a rá hímzett feliratnak és Szent István felirattal megnevezett képének köszönhetette. Akkor járunk el

Ereklye:

a latin *reliquia* szóból: eredetileg szentek földi, anyagi maradványai, mindenekelőtt testük és részei (csontjaik, poraik, vértük), továbbá a velük kapcsolatba került tárgyak (ruházatuk, használati tárgyaik, a mártírok kivégzésének eszközei), továbbá az ilyen elsődleges maradványok érintését őrző tárgyak is. Nemcsak a kereszténységre, hanem más kultúrákra (buddhizmus, iszlám stb.) is jellemző az a hit, hogy az ilyen tárgyak nemcsak kiváló személyiségek valamikori létezésének, tetteinek emléktárgyai (tanúságai, bizonyítékai, nyomai), hanem transzcendens sajátosságaiknak hordozói is (pl. csodatevő, gyógyító erővel rendelkeznek).



A magyar Szentkorona

Historizmus, historizálás:

tágabb értelemben olyan, a jelen és a múlt távolságának tudatosításán alapuló szellemi magatartás, amelynek fontos eleme a hagyomány aktuális jelentőségének tudata. Így mindenfajta történelmi tudatnak és magának a történetírásnak is előfeltétele. Művészet-történeti értelemben a historizálás egyrészt a régi korok sajátosságainak felismerését, másrészt e sajátosságok tudatos felidézésével a történelmi távlat érzékeltetését jelenti. A mai művészettörténeti irodalomban a „historizmus” kifejezést két módon használják: **1.** szűkebb értelemben 19. századi művészeti jelenség, bizonyos történelmi stílusok formakészletének meghatározott funkciókban való alkalmazását (pl. neoromanika, neogótika, neoreneszánsz stb.) jelöli; de **2.** művészi alapmagatartásként is felfogható: minden olyan korban lehetséges, amelyben valamely korábbi kor mintaképeit felélesztik.

Konzerválni:

a latin *conservare* igéből: megőrizni. A műgyűjtemény kezelőjének (muzeológus) és a műemlékvédelmi hivataloknak a hagyományos elnevezése: konzervátor. Ez a funkció nem tévesztendő össze a tárgyak védelmét végző technikus, restaurátor feladatával.

helyesen, ha a tárgyakat történelmi (fizikai és szellemi) sorsukkal együtt, a róluk megszerezhető pozitív tényismeret és a rájuk vonatkozó elképzelések történelmi változásaiival egyetemben tekintjük és értékeljük. Ennyiben a Szentkorona nem időtlen ereklve és nem történeti maradvány, hanem a szó legkomplexebb értelmében vett történeti emlék, amely emlékezésre – egész történelmünk számbavételének feladatára – szólít fel bennünket.

Konzerválni vagy restaurálni?

Lehet-e szándékosan műemléket létesíteni? A spontán hagyományozódás fenti értelmezése szerint bizonyosan nem. A régi maradványoknak műalkotásként – azaz megőrzendő műemlékként – való elismerése nem nélkülözheti a tudatosságot, és mindenképpen ízlésünknek, aktuális művészeti tájékozódásunknak megfelelő ítéleten alapul. Minden kor a maga alkotásaival és a régiek emlékeivel együtt rendezi be a maga művészeti világát, amelyben a régiek nemcsak együtt élnek az újakkal, hanem idomulnak is hozzájuk. A 19. század végéig az volt a szokás, hogy a leromlott állapotú műemlékeket restaurálták, vagyis az éppen uralkodó legjobb ízlés szerinti – az aktuális jelen számára éppen hitelesnek tetsző – módon állították helyre. A jelen ízlésének ezt a múltba vetítését nevezzük **historizmusnak**.

Ez egyfajta szerepjátszásnak is tekinthető – bizonyára nem véletlen, hogy az egyik mintaképe a múltat idéző színpadi díszletezés. A historizálás Európa-szerte uralkodott a 19. század nagy építészeti vállalkozásain: műemlékek megújításán és új alkotások hagyományos formákba öltöztetésén egyaránt, míg 1900 táján be nem következett a szakítás ezzel a gyakorlattal. **„Konzerválni – nem restaurálni!”** – hangzott parancsolóan az új jelző, a műemlékvédelem 20. századi irányelve, párhuzamosan azzal a követeléssel, hogy a művészet a jelenkor megjelenítésére és ne történelmi álarcosbálok rendezésére törekedjék.



A Sixtus-kápolna egy-egy részlete restaurálás előtt és után



*A zsámbéki templomrom északról
Klősz György fényképfelvétele,
1882 (balra)*

*A zsámbéki templomrom keletről
az 1970-es években (jobbra)*

Könnyebb volt ezt a parancsot megfogalmazni, mint érvényét meghatározni. Ma már tudjuk, hogy egy tárgy megtisztítása, egy festmény eredeti koloritjának, világosságának helyreállítása is felveti azt a kérdést, hogy hol van az eredeti határa, és hol kezdődnek a mi feltevéseink, a korunk ízléséhez igazodó változtatások. Egykor Rembrandt ún. *Éjjeli őrvárának* megtisztítás utáni kivilágosodása keltett általános megdöbbenést, mostanában Michelangelónak a vatikáni Sixtus-kápolnát díszítő falképei és Masaccio firenzei Brancacci-kápolnájának freskói körül alakult ki hasonló vita. Mindig arról a gyanúról van szó, hogy a tisztítás talán az eredeti egy részét is eltávolította.

Ha régen rajzok és metszetreprodukciók, a 19. század végétől pedig fekete-fehér fényképek és nyomataik közvetítették a művészet kedvelőihez a művészetet, azt, aminek emlékeit a művészettörténet tárgyalja, sorba rendezi, a 20. század végének új médiumai megváltoztatták a művészet befogadásának feltételeit. A színes fényképezés és a színes reprodukciók, filmek, videofelvételek olyan részleteket tettek láthatóvá, a megvilágításnak és a színeknek olyan intenzitását ragyogtatták fel, amivel a helyszíni látvány, a nehezen megközelíthető, gyéren megvilágított művek bizony nehezen versenyezhetnek. Mindenekelőtt a múzeumlátogatóknak és turistáknak nyújtandó látványosság kényszere diktálja azt is, hogy többnyire az emlékek jobban követhető, teljesebb alakját kínálják a látogatóknak, akik – mint mondani szokás – a pénzükért nem töredékeket és hiányos ócskaságokat kívánnak látni.

Ez a törekvés az utóbbi években Magyarországot is elérte. Ismét megjelent és nyomatékot kapott a romjaikban ránk maradt műemlékek kiépítésének elgondolása. A zsámbéki premontrei prépostság 13. századi templomának romját a 19. század végén csak konzerválták, vagyis csak annyira állították helyre, hogy tovább ne pusztuljon, noha mindig is eleven maradt az az igény, hogy a rajzban minden nehézség nélkül lehetséges rekonstrukciót meg is építsék. Napjainkban ez a követelés ismét felerősödött, ami heves vitákat váltott ki.

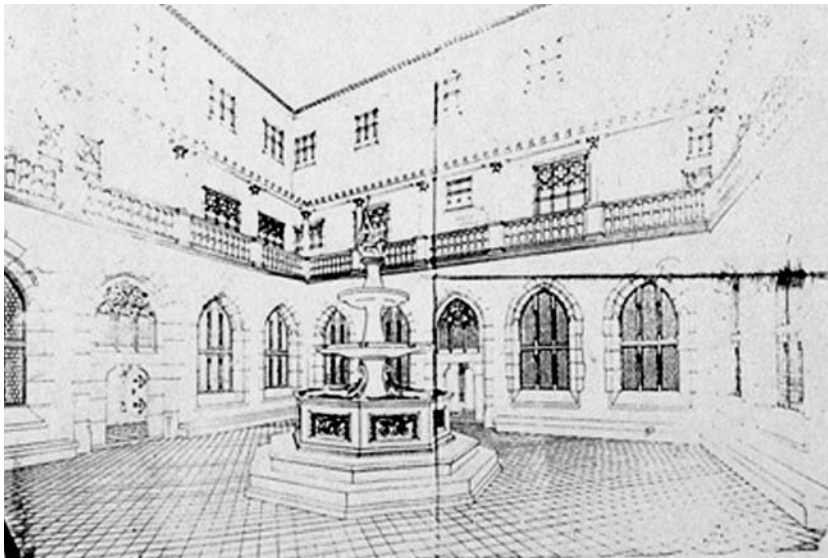
A 2000. évi millenniumi ünnepségekre épült újjá Mátyás király visegrádi palotájának díszudvara – itt a töredékek alapján olyan elképzeléseket építettek meg, melyeket a kutatók eddig legfeljebb rajzban mertek megkockáztatni.

Restaurálni:

szó szerint: helyreállítani, visszaállítani – tudniillik a régi emlék eredeti alakját, állapotát; elvileg, hogy az eredeti hatását keltse. Mind a műemlékvédelemnek, mind a múzeumi műtárgyvédelemnek kulcsfogalma és megkerülhetetlen feladata, ugyanakkor viták tárgya. E viták középpontjában a patina vagy csak szennyeződés kérdése áll, továbbá a régebbi változtatások eltávolításával elért újszerűség, amely mindig a historizmus elemét is tartalmazza. Ezzel kapcsolatos a második kulcskérdés, a hitelesség, amely mindig csak pillanatnyi tudásunk és ízlésünk alapján érhető el. A restaurálás elvi ellentéte a konzerválás, a talált állapot megőrzése, amely azonban a legegyszerűbb tisztítási vagy állagbiztosítási feladat esetében sem lehetséges.



*A visegrádi palota rekonstrukciója 2000-ben. A díszudvar belseje
Jobbra: Lux Kálmán rekonstrukciós rajza, 1944*



Az északeleti palota keleti homlokzata

Örökség:

kulturális örökség: az a kifejezés, amely az újabb köznyelvben és hivatalos törvényhozásban az emlékek (ingatlan műemlékek, ingó műtárgyak, a tudománytörténet és a természet értékei) összetartozását, megőrzésének felelősségét hivatott tudatosítani. Mindenekelőtt e javak egyetemességére, az emberi nem közkincsére van tekintettel; ezt a szempontot hangsúlyozza a világörökség fogalma.

A rekonstrukciók és a restaurálási műveletek körüli vitákban gyakran hangzik fel a hitelesség érve, ugyanaz az érv, amit sokszor emlegetnek a műkereskedelemben, becsüskörökben is. A hitelesség azonban csalóka dolog és soha nem elégséges hivatkozás.

Vélekedésen alapul, olyan ítéleten, amelyet mindenkori ízlésünk és ismereteink alapján alkotunk: korábban Winckelmann vagy Goethe példáján is azt láttuk, hogy az hiteles, amit annak fogadunk el. Jókat tudunk derülni azon, hogy régebbi korokban mi mindent fogadtak el hitelesnek, s bizonyára utódainkat is szórakoztatni fogják a mi ítéleteink.

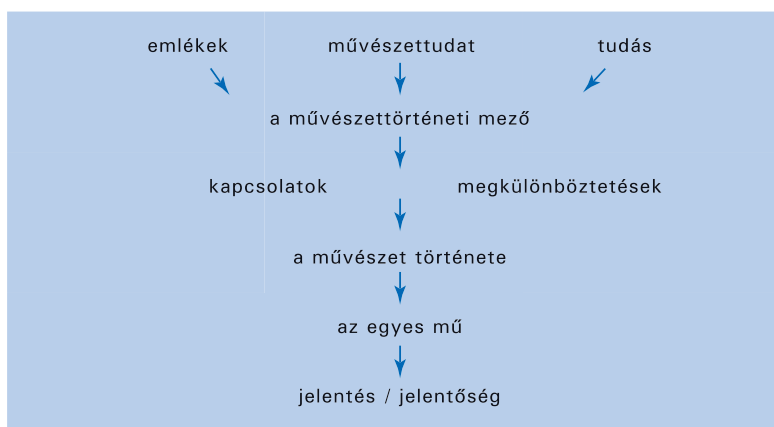
A művészeti emlék ideális formája az eredeti, a megismételhetetlen, egyedi alkotás. Egyedül ebben ismerhetjük fel tévedhetetlenül a múltbeli alkotó keze nyomát, az anyagot formáló gondolkodásának lenyomatát – különösen akkor, ha nem feledjük, hogy a mi pillantásunkat is sok ezer év egymásra rakódó tapasztalata befolyásolja. Eredeti formájukban kell tehát megőriznünk őket, miközben fel kell dolgoznunk azt is, ami egykori eredetük és a mi mai jelenünk között történt. Ezzel együtt, a mi tudásunkkal együtt kell továbbadnunk a későbbi értelmezőknek – csak így felelhetünk meg minden történettudomány alapvető parancsának. A művészettörténet számára ez a parancs annyiban sajátos, hogy megismerése tárgyának, a művészetnek magának a létmódja az öröklés és továbbörökítés.

Az emlék tehát **örökség**, amellyel kapcsolatban kétféle feladatunk van: értelmeznünk kell a ma és őriznünk a jövő számára. A művészettörténész, ha komolyan veszi munkáját, egyik feladattól sem szabadulhat. Mindkettő kultúránk eleveenségének feltétele. Új értelmezések kialakítására nyilván utódaink is igényt tartanak majd. De erre nekünk kell biztosítanunk a lehetőséget az örökség hűséges kezelésével. Mert élet a művészet is, melyet az ember – ahogy a költő mondja – „a halálra ráadásra kapja, s mint talált tárgyat visszaadja / bármikor – ezért őrzi meg...” (József Attila: *Eszmélet*).

Művészettörténeti modellkonstrukciók



1. Sedlmayr, Hans: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte.* Hamburg, 1959



2. Bauer, Hermann: *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte.* München, 1976

I. A tárgy biztosítása

cél

az állapot biztosítása
a kor biztosítása, „datálás”
a hely biztosítása, „lokalizálás”
a személy biztosítása „attribúció”

segédtudományok

anyagismeret
forráskutatás
tárgyismeret, stíluskritika
műértés

II. A tárgy értelmezése

Forma, struktúra, stílus
Ikonográfia-ikonológia
Hermeneutika
Kontextus
Recepcióesztétika
Szemiotikai-jeltudományi megközelítés
Művészetpszichológia
Feminista értelmezés
A művészetek kölcsönös megvilágítása

3. *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (hrsg.: H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke). Berlin, 1985; 1988²



4/a Panofski, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben.*
Budapest, 1984

az értelmezés tárgya	az értelmezés aktusa	a szükséges felkészültség	a korrekció eszköze
elsődleges vagy természetes képtárgy	preikonografikus leírás	mindennapi tapasztalat	a stílusok története
másodlagos vagy konvencionális képtárgy, ábrázolások, történetek, allegóriák	ikonográfiai elemzés	irodalmi forrásismeret	a típusok története
belső jelentés vagy tartalom: szimbolikus értékek	ikonológiai értelmezés	szintetikus intuíció	a kultúra jelenségeinek története

4/b Van Straten, Roalof: *Einführung in die Ikonographie.*
Berlin, 1989

az értelmezés aktusa	a korrekció eszköze	példák			
preikonografikus leírás	mint Panofskynál	csendélet	táj	jelenet	nőalak
ikonográfiai leírás E lépés közbeiktatása mutatja, hogy van Straten a kutató és a szemlélő valóságos eljárásával számol, igyekszik megfosztani az értelmezést az intuitív felismerés misztikus elemétől	alapja a művészet témáinak (sujet) ismerete, az ábrázolási módok története, a művész közvetett és közvetlen forrásaira vonatkozó ismeretek	csendélet koponyával	téli táj	Salamon ítélete	Lukrécia
ikonográfiai interpretáció itt számol a javaslat azzal, hogy a másodlagos jelentéseknek kialakult konvenciói vannak, s hogy a művészek nemcsak a hagyományokhoz alkalmazkodtak, hanem igen gyakran meghatározott képi forrásokat (pl. emblemakönyvek ábráit) is követtek	a lehetséges másodlagos jelentések ismerete és a művész forrásainak értelmezése	Vanitas - allegória	„Január” hónap ábrázolása	Igazságosság	Erényesség
ikonológiai interpretáció (a mélyebb jelentés)	a művelődéstörténet ismerete: politika, vallás, tudomány, mindennapi élet				

Ajánlott irodalom

- Alberti, Leon Battista*: A festészetről. (Della pittura, 1436). Bp.: Balassi, 1997.
- Baxandall, Michael*: Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet, Bp.: Corvina, 1986.
- Belting, Hans – Dilly, Heinrich – Kemp, Wolfgang – Sauerländer, Willi – Warnke, Martin* (hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin, 1985; 1988².
- Belting, Hans*: Das Ende der Kunstgeschichte? München, C. H. Beck, 1995.
- Belting, Hans*: Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt. Bp.: Balassi, 2000.
- Bogyay Tamás*: A Szentkorona mint a magyar történelem forrása és szereplője. Nyugati magyar esszéírók antológiája. Bern: Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1986.
- A futurista festők kiáltványa. *Poesia*, Milano, 1910. február. In: Micheli, Mario de: Az avantgardizmus. Bp.: Gondolat, 1965.
- Goethe, Johann Wolfgang von*: A német építőművészetről. In: Emlék márványból vagy homokkőből. Bp.: Corvina, 1976.
- Haskell, Francis – Penny, N.*: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900. New Haven–London, Yale Univ. Press, 1981.
- Haskell, Francis*: History and its Images. Art and the interpretation of the past. New Haven–London, 1993
- Kovács Éva – Lovag Zsuzsa – Marosi Ernő*: A magyar koronázási jelvényegyüttes kutatásának hat éve. *Művészettörténeti Értesítő*, XXXV., 1986.
- Laugier, Marc-Antoine*: Essai sur l'architecture. Paris, 1753.
- Lessing, Gotthold Ephraim*: Laokoon. 1766.
- Marosi Ernő* (szerk.): Emlék márványból vagy homokkőből. Írások a művészettörténeti gondolkodás történetéből. Bp. Corvina, 1976.
- Mikó Árpád – Sinkó Katalin* (szerk.): Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatáról Magyarországon. Bp.: Magyar Nemzeti Galéria, 2000.
- Nelson, Robert S. – Shiff, Richard* (ed.): Critical Terms for Art History. Chicago–London, 1996.
- Németh Lajos*: Törvény és kétely. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata. Bp.: Gondolat, 1992.
- Saxl, F.*: Warum Kunstgeschichte? (Royal Holloway College, März, 1948.). In: Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen (hrsg. von Dieter Wuttke). Baden-Baden, 1992³.
- Schinkel, K. F.*: A „szabadság-dóm” terve (1814–15). In: Der Hang zur Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800. Kiállítási katalógus (hrsg. Szeemann, H.). Zürich–Düsseldorf–Wien, 1983.
- Schlösser, J. von*: Die Kunstliteratur, 1924, illetve újabb, bőv. kiad.: La letteratura artistica, 1965.
- Straten, Roelof van*: Einführung in die Ikonographie. Berlin, 1989.
- Sulzer, J. G.*: Allgemeine Theorie der schönen Künste. 1771, 1774².
- Szilágyi János György*: Legbölcsebb az Idő. Antik vázák hámisítványai. Bp.: Corvina, 1987.
- Winckelmann, Johann Joachim*: Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászművészetben. In: Emlék márványból vagy homokkőből. Bp.: Corvina, 1976.
- Wölfflin, Heinrich*: Művészettörténeti alapfogalmak. Bp.: Corvina, 1969.

